

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ SERGIUSZA BORTKIEWICZA (1877–1952) CZ. IV – WPŁYW TANECZNOŚCI NA EKSPRESJĘ UTWORÓW BORTKIEWICZA¹

W poprzednich artykułach dotyczących twórczości Sergiusza Bortkiewicza² wykazano, jak wielki wpływ na spuściznę tego twórcy wywarła inspiracja tańcem. Jej przejawów doszukać się można w większości jego kompozycji, na co wskazuje opisana typologia utworów Bortkiewicza. Podano przykłady dowodzące predylekcji kompozytora do tworzenia gatunków i form tanecznych, opisano także kompozycje, w których taneczności podporządkowane zostały niemal wszystkie elementy dzieła, co w znacznym stopniu zaważyło na ich konstrukcji. W utworach odnaleźć można zarówno wiele przykładów różnorodnych stylizacji tańców ludowych, salonowych, orientalnych oraz tańców dawnych, jak również kompozycje, gdzie zastosowano elementy taneczne charakteryzujące się krótkotrwałym nawiązaniem do jakiegoś tańca, którego przejawy ograniczono jedynie do wybranych elementów dzieła muzycznego.

Ostatnim zagadnieniem, jakie należałoby więc poruszyć, jest wpływ elementów tanecznych na ekspresję w utworze. Wszak ekspresja to jeden z ważniejszych aspektów wykonawczych, obszar badań wart głębszej analizy i, jak zauważa Tomaszewski, „trudno przypuścić, aby sfera ta była kompozytorom obojętna³”. Dlatego też w myśl interpretacji integralnej, głoszonej przez tego autora, badanie ekspresji włącza się do kanonu badań interpretacyjnych⁴. Problematykę wpływu tańca na wyraz emocjonalny dzieła można poruszyć na przykładzie praktycznie każdego utworu, który w mniejszym lub większym stopniu nawiązuje do tradycji tanecznej. Zbędne jest tu raczej omawianie roli taneczności na przykładach utworów będących stylizacją. Dlatego też za materiał analityczny posłużyły kompozycje, w których wykazane elementy taneczne nie zdominowały całego utworu, lecz pojawiały się krótkotrwanie lub sporadycznie. Będą to więc dzieła, w których zaobserwowano inspirację elementem tanecznym na gruncie melodyki, rytmiki, modalności czy faktury i na ich przykładzie podejmie się próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób elementy taneczne mogą wpływać na wydźwięk emocjonalny utworu.

¹ Niniejszy artykuł jest kolejnym tekstem poświęconym osobie i twórczości Sergiusza Bortkiewicza powstałym na podstawie pracy doktorskiej *Idiom taneczny w twórczości Sergiusza Bortkiewicza* obronionej w 2015 roku.

² A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952), cz. I – Sylwetka artysty*, „Notes Muzyczny”, nr 1 (5) 2016, red. M. Pilch, Łódź 2016, s. 93–116; A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952), cz. II – Typologia utworów inspirowanych tańcem*, „Notes Muzyczny”, nr 2 (6) 2016, red. M. Pilch, Łódź 2016, s. 127–156; A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952), cz. III – Idiom tańca w twórczości Bortkiewicza*, „Notes Muzyczny”, nr 1 (7) 2017, red. M. Pilch, Łódź 2017, s. 69–92.

³ M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: tegoż, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 57.

⁴ Tamże.

Za ekspresję uważa się „pozadźwiękowy współczynnik dzieła muzycznego, który poprzez jego strukturę i współdziałanie różnych jego elementów wywołuje stany emocjonalne u odbiorcy”⁵. Jak wiadomo, składają się na nią praktycznie wszystkie elementy konstrukcyjne. Analiza ekspresji jako takiej nie stanowi jednak meritum niniejszej pracy, gdyż ma ona na celu przede wszystkim wskazanie roli elementów tanecznych oraz ich wpływu na emocję w utworze. Są one bowiem – jak słusznie zauważa Ingarden – „ściśle zespolone z jego twórcami dźwiękowymi”⁶. Za punkt wyjścia do niniejszych rozważań należy przyjąć więc wskazanie fragmentów, w których zaobserwowano obecność elementu tanecznego i stwierdzenie, czy ich występowanie przypada na kluczowe i ważne momenty w układzie emocjonalnym danego dzieła.

Inspirację tańcem i jej przejawy zauważono w wielu kompozycjach Bortkiewicza, najliczniej zaś w sonatach i koncertach. Kompozycje te stanowią niezwykle interesujący materiał badawczy również z tego względu, że w utworach tych – będących najczęściej kompozycjami wieloczęściowymi – rozplanowanie przebiegu ekspresji wymaga większego przemyślenia. Tym bardziej występujące tam elementy taneczne i ich wpływ na emocjonalność dzieła mogą dostarczyć wielu ciekawych spostrzeżeń. Tworząc złożony utwór wieloczęściowy, ważne jest takie rozplanowanie jego ekspresji, aby odbiorca mógł zrozumieć i właściwie odebrać dane dzieło. Wiąże się to ściśle z możliwościami jego percepcji. Zastosowanie na zbyt długim fragmencie utworu środków kompozytorskich, za których pomocą następuje kumulacja jednej konkretnej emocji, może na przykład powodować zniechęcenie i znużenie u odbiorcy dzieła. Ciągłe i skrajne zmiany stanów emocjonalnych słuchacza poprzez nieustające kontrasty ekspresji mogą natomiast wywołać u odbiorcy odczucie niezrozumienia, a nawet pewnego rodzaju irytacji. Oczywiście jest, że odbiór dzieła jest rzeczą stosunkowo subiektywną i zależną od bardzo wielu czynników. Najczęściej jednak artysta tworzy dzieło po to, aby „podzielić” się nim z odbiorcą. Dlatego też każdy jego element składowy powinien wynikać z przemyślanej koncepcji, która również uwzględniałaby możliwości percepcji utworu przez słuchacza.

Analizy utworów Bortkiewicza wykazały⁷, że elementy taneczne umieszcza on przede wszystkim we fragmentach tematycznych. Ich rola, jako motywów składowych najważniejszych myśli muzycznych utworu, jest zatem dość oczywista. Temat – ta podstawowa myśl⁸, charakteryzująca się wyrazistością rysunku melodycznego, jest bowiem najważniejszą częścią dzieła. Jego eksponowanie w utworze i specjalne traktowanie nie budzi kontrowersji – wszak daje on podstawę pracy tematycznej i tym samym staje się głównym elementem konstrukcji utworu⁹. Świadome i częste wykorzystywanie do tworzenia tematów różnych elementów nawiązujących w mniejszym lub większym stopniu do tańca może zatem świadczyć o przekonaniu kompozytora, że w danym momencie najbardziej odpowiednie do tych celów są właśnie fragmenty o charakterze tanecznym. Dzięki nim tematy te są niezwykle wyraziste, niekiedy

⁵ A. Chodkowski (red.), *Ekspresja*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 223.

⁶ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 243.

⁷ A. Kościelak-Nadolna, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. III – *Idiom tańca w twórczości Bortkiewicza*, dz. cyt., s. 69–92.

⁸ M. Szymczak (red.), *Temat*, hasło w: *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1998, s. 456.

⁹ A. Chodkowski (red.), *Temat*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 896.

wręcz błyskotliwe i rubaszne, co w znacznym stopniu wpływa na ich przystępność przekładającą się na łatwiejsze zapamiętywanie ich przez słuchacza. Różnorodność rytmów tanecznych, przy jednoczesnej zwięzłości melodii, daje również wiele możliwości ich wielorakich przekształceń, co bywa niezwykle pomocne w pracy przetworzeniowej. Nic więc dziwnego, że Bortkiewicz – wielki entuzjasta i miłośnik tańca¹⁰ – właśnie w taneczności dostrzegł potencjał na osiągnięcie wielu, ciekawych rozwiązań dźwiękowych. Interesującym aspektem może być jednak nie tyle ich funkcja, ile kontekst ich wystąpienia w dziele muzycznym.

Nie można jednoznacznie określić, czym dokładnie kierował się Bortkiewicz, umieszczając w danym momencie swojej kompozycji określony element taneczny. Można jednak podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, co chciał uzyskać, stosując dany element taneczny. Za przykład posłużyć tu może między innymi trzecia część *Koncertu fortepianowego B-dur* op. 16, której analiza wykazała obecność wielu takich elementów. Struktura melodyczno-rytmiczna jej głównego tematu nawiązuje do tańca – hopaka. Fragment ten charakteryzuje się dużą wyrazistością, skocznością i energicznością, na którą wpływa rytmika, żywe tempo, jasna kolorystyka dźwiękowa oraz melodyka złożona z krótkich i prostych motywów. Zastosowane tu więc elementy taneczne służą swoistemu spotęgowaniu ekspresji utworu. Jest to bowiem część finałowa, a więc najbardziej popisowa ze wszystkich trzech części omawianego dzieła, do konstrukcji której (po emocjonalnej części pierwszej i kantylenowej części środkowej) potrzebny był energiczny, żwawy temat, jednocześnie rozpoznawalny i przystępny dla słuchacza. Można zatem stwierdzić, że w przykładzie tym to właśnie za sprawą „taneczności”, fragmenty, w których Bortkiewicz nawiązał do hopaka, stały się znaczącymi elementami składowymi zaplanowanego toku ekspresji całego koncertu.

¹⁰ Por. S. Bortkiewicz, *Erinnerungen*, „Music des Ostens” 1971, nr 6.

Musical score for S. Bortkiewicz's *I Koncert fortepianowy B-dur op. 16, cz. III, t. 36-52*. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth notes and a woodwind part (Flute and Clarinet) with a more melodic line. Dynamics range from pianissimo (*pp*) to mezzo-forte (*mf*).

The score is divided into three systems. The first system (measures 36-41) includes a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth notes and a woodwind part (Flute and Clarinet) with a more melodic line. Dynamics range from *pp* to *p*. The second system (measures 42-47) continues the piano part with a complex rhythmic pattern and the woodwind part with a melodic line. Dynamics range from *mf*. The third system (measures 48-52) concludes the piano part with a complex rhythmic pattern and the woodwind part with a melodic line. Dynamics range from *mf* to *cresc.*

Przykład 1. S. Bortkiewicz, *I Koncert fortepianowy B-dur op. 16, cz. III, t. 36-52*

Zupełnie innego znaczenia w kształtowaniu emocjonalności utworu nabierają elementy taneczne użyte do konstrukcji głównego tematu części drugiej *Sonaty fortepianowej cis-moll* op. 60. Warto zaznaczyć, że jest to utwór czteroczęściowy, a zatem zgodnie z tradycją cyklu sonatowego, druga część powinna być częścią wolną, którą zazwyczaj wpisuje się w formę reprzyzową lub wariacyjną¹¹. Bortkiewicz zdecydował się tu jednak na pewne modyfikacje: część druga posiada klarowną budowę ABA zawierającą wariacyjne opracowywanie niektórych motywów, jednakże jej nastrój bardziej koresponduje z lekkim i żartobliwym charakterem scherza, które, według ogólnie przyjętego schematu, powinno znaleźć się na trzecim miejscu w cyklu. Dodatkowo podkreślają to obecne nawiązania do tańca, dzięki którym cała część zyskała quasi-taneczny charakter. Nastąpiła tu więc zamiana części: jako drugą umieścił kompozytor część o charakterze tanecznym, zaś liryczna i kantylenowa znalazła się na pozycji trzeciej. Trudno dociec, dlaczego Bortkiewicz zdecydował się akurat na takie rozwiązania. Schematu tego nie można niestety odnieść do innych sonat tego twórcy, gdyż jest to jedyna sonata, w której Bortkiewicz wykorzystał właśnie model czteroczęściowy. Tym bardziej więc należy się zastanowić, jaką rolę w kształtowaniu ekspresji niniejszego dzieła odgrywa taneczność jego drugiej części.

W artykule dotyczącym typologii twórczości Bortkiewicza wspomniano¹², że w utworze tym Bortkiewicz nawiązał do pewnych elementów charakterystycznych dla tańca ludowego. Wówczas podkreślono przede wszystkim ich obecność na gruncie rytmiki dzieła. Oparcie głównego tematu części na krótkich, zwartych i powtarzalnych motywach w znaczny sposób wpływa na ich przyswajalność przez słuchacza. Powstały tu schemat jest więc zrozumiały, łatwy do zapamiętania, a w konsekwencji atrakcyjny dla odbiorcy. Kompozytorowi zależało na tym prawdopodobnie dlatego, że pierwsza część dzieła – najdłuższa z cyklu i niezwykle przejmująca w wyrazie – posiadała kilka myśli tematycznych. Wszystkie zaś charakteryzuje różnorodny, niezwykle falujący rys melodyczny o szerokim zakresie ambitusu, a zastosowane procesy przetworzeniowe w dość istotny sposób utrudniają ich łatwe zapamiętanie. Cechy te w znaczący sposób wpływają na ich przejmującą dramaturgię podkreśloną przez gęstą fakturę i bogatą harmonikę. Słuchacz na długi czas zostaje więc wprowadzony na stosunkowo wysoki poziom przeżyć emocjonalnych. Gdyby więc i w następnej części Bortkiewicz zastosował podobny poziom ekspresji, prawdopodobnie znużyłby swojego odbiorcę. Zapewne to było jedną z przyczyn, dla której kompozytor właśnie w drugiej części zamieścił materiał o charakterze tanecznym. Wiadomo wszak, że taniec zawsze był zrozumiałą i lubianą formą kontaktu z muzyką. Zastosowanie w tym momencie materiału o quasi-tanecznym charakterze pozwala więc na wyciszenie spotęgowanej w poprzedniej części ekspresji, a elementy taneczne rozładowują powstałe napięcie, jednocześnie przygotowując percepcję słuchacza na odbiór zupełnie innej jakości emocjonalnej, którą przyniesie kantylenowa w wyrazie część trzecia.

¹¹ *Cykl sonatowy* [online], http://pl.wikipedia.org/wiki/Cykl_sonatowy [dostęp: 22.02.2014].

¹² A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. II – *Typologia utworów inspirowanych tańcem*, dz. cyt., s. 127–156.



Przykład 2. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. I, fragm. grupy tematu pierwszego, t. 1–5



Przykład 3. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. I, fragm. grupy tematu drugiego, t. 43–49



Przykład 4. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. I, fragm. tematu pobocznego, t. 23–26



Przykład 5. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. II, fragm. głównego tematu, t. 1–4

Jak wspomniano, główny motyw został poddany wariacyjnym opracowaniom: umieszczony jest w różnorodnych rejestrach, opatrzony odmienną artykulacją czy poziomem dynamicznym, towarzyszy mu raz wyrazisty akompaniament akordowy, innym razem eteryczne figuracje szesnastkowe. Warto również zauważyć, że to właśnie z niego został wyprowadzony materiał tematyczny, który posłużył Bortkiewiczowi do konstrukcji kulminacyjnego fragmentu tej części. Można zatem wysnuć wniosek, że skoro w szczytowych momentach utworu wykorzystane zostały motywy oparte właśnie na elementach tanecznych, to oprócz funkcji konstrukcyjnej dzieła należy przypisać im także rolę w rozplanowaniu toku ekspresji całej części sonaty.



Przykład 6. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. II, t. 25–28



Przykład 7. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. II, t. 42–45



Przykład 8. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 60, cz. II, t. 65–69

W niniejszym utworze zaobserwowano także inny, niezwykle interesujący moment wykorzystujący elementy taneczne. Co ciekawe, jest to jeden z nielicznych przykładów, w którym możliwa była dokładna identyfikacja tańca, do którego nawiązuje Bortkiewicz. Jest to fragment, w którego środkowym ogniwie drugiej części sonaty umieścił kompozytor struktury polonezowe, składające się na konstrukcję jednego z nielicznych motywów pobocznych. Ten trwający jedynie cztery takty fragment nie bierze udziału w procesach przetworzeniowych, nie jest także poddawany wariacyjnym opracowaniom. Jego obecność wynika bowiem z innej przyczyny. Tu właśnie zastosowany element taneczny potęguje kulminację omawianego fragmentu. Środkowe ogniwo rozpoczyna się dynamiką *forte*, która na przestrzeni czternastu taktów praktycznie w ogóle się nie zmienia. Po nich zaś następuje fragment w szybszym tempie (*più vivace*) oraz bardziej „natarczywej” i dynamicznej artykulacji (*marcatissimo*) z poziomem dynamicznym *fortissimo*. Nawiązujący do poloneza czterotaktowy odcinek poprzedza ów fragment, jednocześnie przygotowując jego nadejście. W stosunku zaś do wcześniejszego odcinka *più mosso*, mimo braku zmian w zakresie dynamiki, stanowi on jego ewidentny punkt kulminacyjny. Wpływa na to przede wszystkim charakterystyczny rytm polonezowy umieszczony w warstwie akompaniamentu, jak również faktura zawierająca zdecydowanie szersze spektrum wykorzystanych w tym momencie dźwięków. Można zatem wysnuć wniosek, że skoro w szczytowych momentach dzieła Bortkiewicz wykorzystał motywy oparte właśnie na elementach tanecznych, to oprócz funkcji konstrukcyjnej należy przypisać im także rolę w rozplanowaniu toku ekspresji tej części sonaty.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, connected by a brace. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings. Key markings include 'Fog' at the top left, 'Fine' in the middle of the first system, and 'Meno mosso' at the top right. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Przykład 9. S. Bortkiewicz, *Sonata fortepianowa cis-moll op. 60, cz. II, t. 78–96*

Przykładów potwierdzających tezę, że taneczność w utworach Bortkiewicza w znaczący sposób wpływa na ich ekspresję, można by mnożyć. W każdym bowiem dziele, w którym zauważono jakiegokolwiek nawiązania do tańca – czy to poprzez stylizację, czy zastosowanie pewnych elementów tanecznych – obserwuje się ich powiązanie z rozplanowaniem sfery emocjonalnej dzieła i wpływem na wyraz i ekspresję utworu. Dla pełnego zobrazowania niniejszego problemu zamieszczono poniżej tabelę uwzględniającą przypadki znaczącego wpływu elementów tanecznych na wydźwięk emocjonalny dzieła. Kolorami zaznaczono w niej przykłady spotęgowania ekspresji poprzez zastosowanie elementu tanecznego (czerwony) oraz rozładowanie napięcia dzięki fragmentom o charakterze tanecznym (zielony). Dla porządku zamieszczono tu także informacje, do jakiego tańca bądź rodzajów tańców w danym utworze nawiązuje Bortkiewicz.

Tabela 1. Występowanie elementów tanecznych oraz ich wpływ na ekspresję utworów Sergiusza Bortkiewicza

utwór	część	temat główny	temat poboczny	fragmenty łącznikowe	kulminacje
<i>Sonata fortepianowa</i> op. 9	II III	marsz taniec ludowy			
<i>Koncert fortepianowy</i> op. 16	III	hopak	taniec ludowy		tańce ludowe
<i>Koncert wiolonczelowy</i> op. 20	I II	taniec ludowy	taniec ludowy bolero		
<i>Koncert skrzypcowy</i> op. 22	I III	marsz		taniec ludowy taniec ludowy	
<i>Sonata skrzypcowa</i> op. 26	I II III	marsz taniec ludowy	marsz		
<i>Koncert fortepianowy</i> op. 28		taniec ludowy	taniec ludowy	taniec ludowy	
<i>Sonata fortepianowa</i> op. 60	II	taniec ludowy	polonez		polonez

Trudno jednoznacznie wskazać przyczynę, dla której niemal całej twórczości Bortkiewicza przyświecała akurat inspiracja tańcem. Wiadomo, że w dzieciństwie bywał on dość często na przedstawieniach baletowych w Charkowie. Taneczność towarzyszyła mu także w życiu rodzinnym, bowiem jego szwagierka była z zawodu baletnicą, co pozwoliło Bortkiewiczowi poznać tę sztukę zdecydowanie lepiej niż tylko z obserwacji¹³. Niewykluczone, że ta jego sympatia do baletu zaważyła na decyzji o tworzeniu głównie kompozycji o charakterze tanecznym. Inną jeszcze tego przyczyną mogły być częste podróże kompozytora. Być może, z powodu sympatii i niewątpliwej fascynacji kulturą muzyczną różnych regionów świata, przeniósł ich rodzimy folklor do komponowanych przez siebie utworów. Niejednokrotnie także w swoich utworach dawał dowód admiracji twórczością innych artystów. Stąd w wielu jego kompozycjach można usłyszeć między innymi echa muzyki Chopina, Rachmaninowa, Czajkowskiego czy Schumanna¹⁴. Jednakże najbardziej prawdopodobną przyczyną tak licznych nawiązań w twórczości Sergiusza Bortkiewicza do form i gatunków tanecznych jest zapewne dosyć prozaiczna. Należy však pamiętać, że działania te w dużej mierze mogły wynikać z potrzeby urozmaicenia własnego repertuaru pianistycznego. Ze względu na fakt, że życie artysty przypadło na burzliwy okres wojen i rewolucji, w wyniku których musiał borykać się z wieloma

¹³ S. Bortkiewicz, *Recollections*, w: B. Thadani, *Recollections, letters and documents*, Winnipeg 2007, s. 4.

¹⁴ Por. A. Nadolska, *Stylistyka i konteksty twórczości fortepianowej Sergiusza Bortkiewicza*, praca magisterska, AM im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, Łódź 2008.

trudnościami – w tym finansowymi¹⁵ – można podejrzewać, że przy planowaniu repertuaru koncertowego mógł przede wszystkim kierować się potrzebą uzyskania jak najlepszego odbioru jego utworów i pozyskania jak największej liczby słuchaczy. Wiadomo bowiem, że – ze względu na liczne podróże i bardzo różne miejsca występów – odbiorcami jego kompozycji byli ludzie zarówno odmiennych narodowości, jak i o różnym poziomie wykształcenia muzycznego. Prawdopodobna wydaje się zatem teza, iż Bortkiewicz propagował w swojej twórczości formy i gatunki taneczne, gdyż one umożliwiały mu dotarcie do szerszej grupy słuchaczy, którzy nie tylko zrozumieliby jego muzykę, ale także potrafili ją docenić i pozytywnie odebrać. Powyższe przypuszczenia nie mogą jednak być nawet w najmniejszym stopniu podstawą, aby twórczość Bortkiewicza postrzegać jako trywialną lub też mało interesującą pod względem artystycznym. W poprzednich artykułach¹⁶ wykazano zarówno rozmaite sposoby stylizacji poszczególnych tańców, jak i różnorodny – a niekiedy wręcz „wyrafinowany” – sposób umieszczania przez kompozytora w swoich utworach elementów tanecznych. Ich bogactwo i wielorakość nawiązań do szeroko pojętej taneczności obecnych w kompozycjach Bortkiewicza powinny skłaniać każdego badacza, a zwłaszcza wykonawcę, do wnikliwych analiz jego utworów, dzięki czemu możliwe stanie się pełne dotarcie do samej kwintesencji zamysłu muzycznego kompozytora.

¹⁵ Por. A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. I – *Sylwetka artysty*, dz. cyt., s. 93–116.

¹⁶ A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. I – *Sylwetka artysty*, dz. cyt., s. 93–116; A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. II – *Typologia utworów inspirowanych tańcem*, dz. cyt., s. 127–156; A. Kościelak-Nadolska, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. III – *Idiom tańca w twórczości Bortkiewicza*, dz. cyt., s. 69–92.

BIBLIOGRAFIA

- Bortkiewicz Sergiusz, *Erinnerungen*, „Musik des Ostens” 1971, nr 6.
- Bortkiewicz Sergiusz, *Recollections*, w: B. Thadani, *Recollections, letters and documents*, Winnipeg 2007.
- Chodkowski Andrzej (red.) *Ekspresja*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 223.
- Chodkowski Andrzej (red.), *Temat*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 896.
- Cykl sonatowy* [online], http://pl.wikipedia.org/wiki/Cykl_sonatowy [dostęp: 22.02.2014].
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 243.
- Kościelak-Nadolska Agnieszka, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. I – *Sylwetka artysty*, „Notes Muzyczny”, red. M. Pilch, nr 1 (5) 2016, Łódź 2016, s. 93–116.
- Kościelak-Nadolska Agnieszka, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. II – *Typologia utworów inspirowanych tańcem*, „Notes Muzyczny”, red. M. Pilch, nr 2 (6) 2016, Łódź 2016, s. 127–156.
- Kościelak-Nadolska Agnieszka, *Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952)*, cz. III – *Idiom tańca w twórczości Bortkiewicza*, „Notes Muzyczny”, red. M. Pilch, nr 1 (7) 2017, Łódź 2017, s. 69–92.
- Nadolska Agnieszka, *Stylistyka i konteksty twórczości fortepianowej Sergiusza Bortkiewicza*, praca magisterska, AM im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2008.
- Szymczak Mieczysław (red.), *Temat*, hasło w: *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1998, s. 456.
- Tomaszewski Mieczysław, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: tegoż, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 57.

THE LIFE AND WORKS OF SERGEI BORTKIEVICH (1877-1952), PART 4 – THE INFLUENCE OF DANCE-LIKE QUALITIES ON THE EXPRESSION OF BORTKIEVICH'S WORKS

Previous articles touching on Sergei Bortkiewicz's¹ creative output present the great deal of influence of dance inspiration on his oeuvre. Its demonstrations can be noticed in the majority of his compositions. Numerous different stylisations of folk, ballroom, Oriental and old dances can be found in his works and there are also examples where dance elements characterised by a short reference to a certain dance were used. This reference was usually displayed in one selected element of a music piece. Another topic worth discussing and analysing is the influence of dance elements on the expression in a piece. The problems of the influence of dance on the emotional expression of a composition could be described based on practically any piece which more or less refers to dance tradition. Nevertheless, the author decided that the material analysed herein would be compositions in which the shown dance elements did not dominate the whole composition, appearing only for a short period or sporadically. They serve as examples for answering the question in what way dance elements could influence the emotional overtone of a piece. The starting point for the present discussion shall be indicating the fragments in which dance elements were noticed and deciding whether they appear in crucial and meaningful moments of the emotional scheme of a given piece.

The analyses conducted by the author have revealed that in each composition by Sergei Bortkiewicz where any dance references were observed – either in a form of stylisation or certain dance elements used – a connection with a laid out emotional sphere of a piece and an influence on its expression can be seen. To illustrate this problem, the publication includes a chart with examples of the substantial influence of dance elements on the emotional overtone of a piece. The richness and variety of these references to the widely understood dance-like qualities should in turn encourage each researcher, and especially a performer, to conduct thorough analyses of his pieces, which will make uncovering the essence of the composer's musical idea possible.

Keywords: Bortkiewicz expression music dances dance

¹ A. Kościelak-Nadolska, *The life and works of Sergei Bortkiewicz (1877-1952) part 1 – The artist's profile*, "Notes Muzyczny", ed. M. Pilch, no. 1 (5) 2016, Łódź 2016, pp. 93–116; A. Kościelak-Nadolska, *The life and works of Sergei Bortkiewicz (1877-1952) part 2 – classification of dance-inspired pieces*, "Notes Muzyczny", ed. M. Pilch, no. 2 (6) 2016, Łódź 2016, pp. 127–156; A. Kościelak-Nadolska, *The life and works of Sergei Bortkiewicz (1877-1952), part 3 – dance idiom in Bortkiewicz's oeuvre*, "Notes Muzyczny", ed. M. Pilch, no. 1 (7) 2017, Łódź 2017, s. 69–92.